

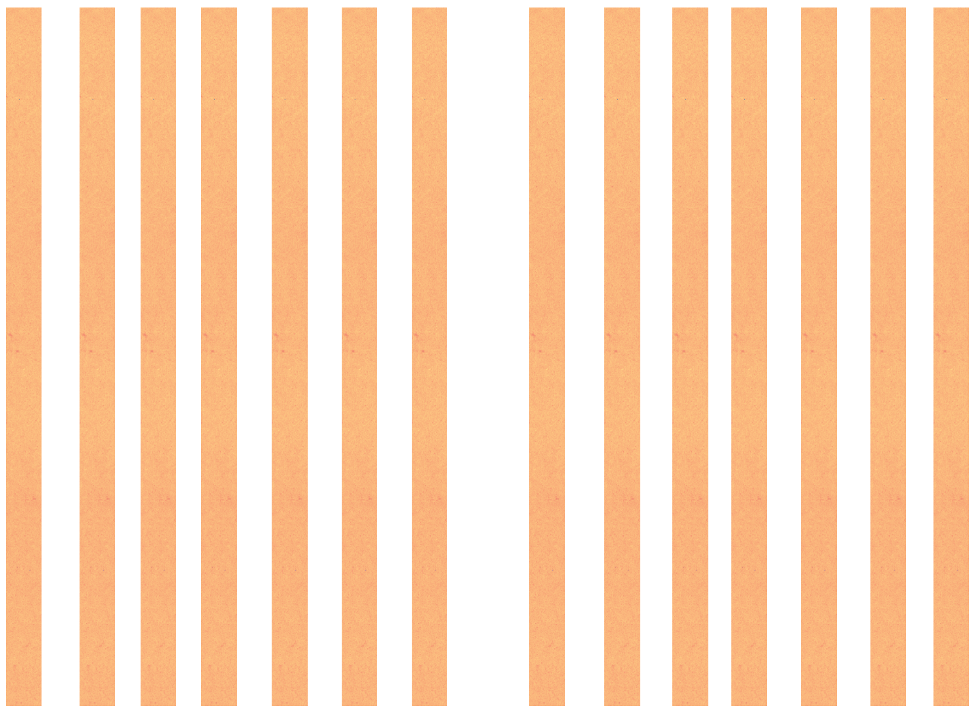
anthony burgess

Por John Cullinam, 1972

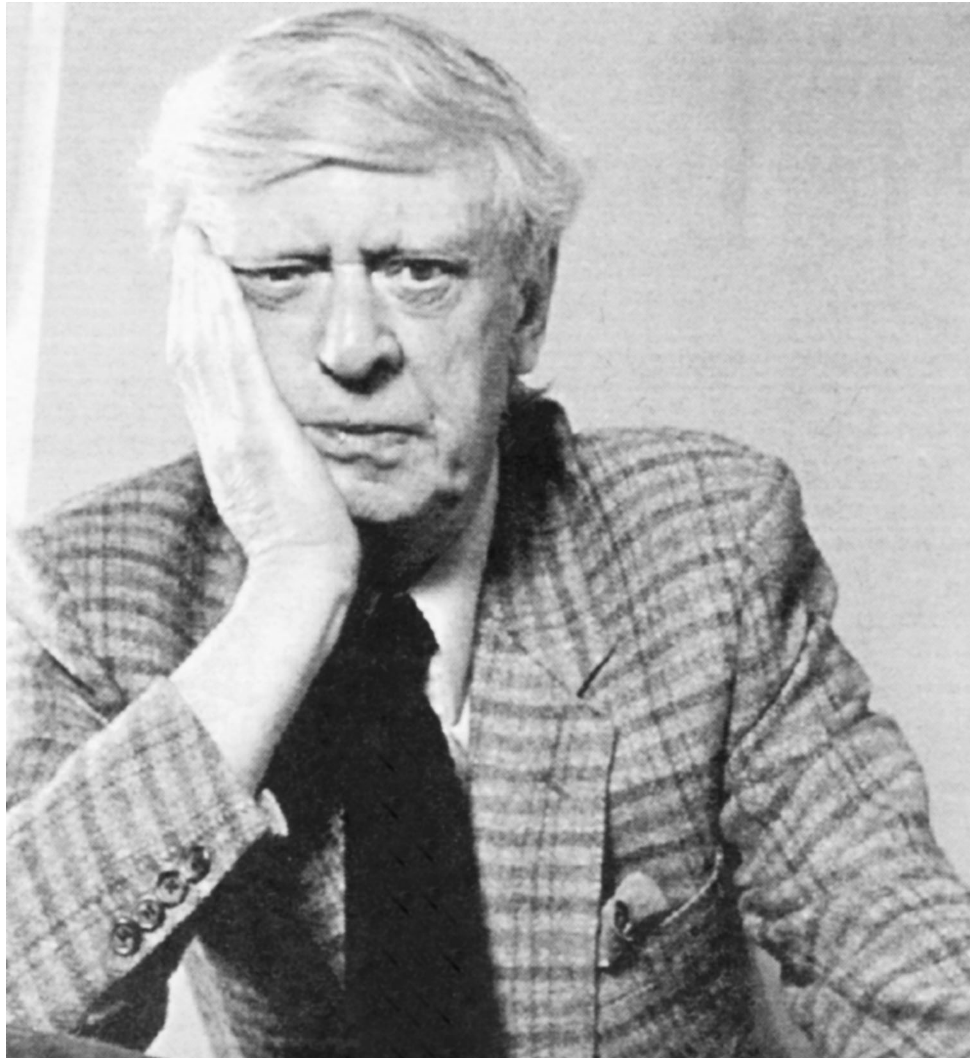
John Anthony Burgess Wilson nació en Manchester, Inglaterra, el 25 de febrero de 1917. Fue educado como católico romano, asistió a las escuelas parroquiales locales y se graduó con honores en Literatura Inglesa en la Universidad de Manchester en 1940. Sirvió en el Army Education Corp entre 1940 y 1946; durante tres años estuvo apostado en Gibraltar, donde se desarrolla su primera novela, *A Vision of Battlements* (*Una visión de las almenas*) (1965).

Después de la guerra, Burgess ocupó varios cargos docentes, incluyendo el de oficial de Educación Colonial en Malasia y en Borneo entre 1954 y 1959. Durante ese período escribió su trilogía malaya, *The Long Day Wanes* (*El largo día declina*) (1956-59). Cuando la enfermedad lo obligó a repatriarse en 1959, se convirtió en escritor profesional. Sus otras novelas incluyen: *El derecho a una respuesta* (1960), *El doctor está enfermo* (1960), *The Worm and the Ring* (*El gusano y el anillo*) (1961), *Devil of State* (*Un estado del diablo*) (1961), *La naranja mecánica* (1962), *The Wanting Seed* (*La semilla defectuosa*) (1962), *Honey for the Bears* (*Miel para los osos*) (1963), *Nothing Like the Sun* (*Nada como el sol*) (1964), *The Eve of Saint Venus* (*La víspera de Santa Venus*) (1964), *Trémula intención* (1966), *Enderby* (1968), y *MF* (1971). *One Hand Clapping* (*El aplauso de una mano*) (1961) fue publicado con el seudónimo Joseph Kell. Burgess también ha escrito *Re: Joyce* (1965), un estudio crítico y *Shakespeare* (1970), una biografía, además de ser el editor de *A Shorter Finnegans Wake* (*Finnegans Wake abreviado*) (1966) *The Novel Now* (*La novela hoy*), un ensayo crítico, apareció en 1967, seguido de *Urgent Copy* (*Copia urgente*) (1968), una colección de ensayos y reseñas literarias.

En sus momentos libres Burgess vuelve a la composición musical, su primer amor; se toma la música muy en serio, han interpretado una de sus sinfonías y ha compuesto la música incidental para la producción de su propia traducción de *Cyrano de Bergerac* (1971) llevada a cabo en el teatro Tyrone Guthrie de Minneapolis. La misma compañía ha interpretado recientemente la traducción que hizo Burgess de *Edipo Rey* (1972). Vive con su esposa y su hijo en Roma.



anthony burgess



Se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.

Imagina algún lector ideal para sus libros?

–El lector ideal de mis novelas es un católico renegado y un músico fracasado, corto de vista, daltónico, auditivamente tendencioso, que ha leído los libros que yo he leído; también tiene que tener más o menos mi edad.

–Un lector muy especial, por cierto. ¿Usted escribe entonces para un público limitado y muy educado?

–¿Dónde hubiera llegado Shakespeare si sólo hubiese pensado en un público especializado? Lo que él intentó fue gustar en todos los niveles. Con algo para los intelectuales más sofisticados (que habían leído a Montaigne) y mucho más para aquellos que sólo podían apreciar el sexo y la sangre. Me gusta idear un argumento que pueda tener una inserción moderadamente amplia. Pero tomemos *La tierra baldía* de Eliot, algo muy erudito que, probablemente gracias a sus elementos más populares y a sus recursos retóricos básicos, gustó a aquellos que al principio no lo entendieron, pero debido a esos elementos se esforzaron en hacerlo: el poema, el término de los viajes polimáticos de Eliot se convirtió en el punto de partida para la erudición de otra gente. Creo que cada autor quiere *crear* su público. Pero es a su propia imagen y su público primario es un espejo.

–¿Escribe primero las escenas importantes, como lo hacía Joyce Cary?

–Empiezo por el principio, sigo hasta el final, y entonces me detengo.

–¿Cada uno de sus libros está programado por anticipado?

–Programo un poco al principio... listas de nombres, sinopsis gruesas de capítulos y cosas así. Pero uno no se atreve a planificar demasiado; demasiadas cosas se generan a partir del simple hecho de escribir.

–¿Escribe su obra de no ficción de manera diferente?

–El proceso es el mismo.

–¿El producto terminado varía por el hecho de que usted hace la primera versión a máquina?

–No escribo primeras versiones. Hago la Página Uno muchas, muchas veces y después paso a la Página Dos. Apilo una hoja sobre otra, cada una en su estado final, y a la larga tengo una novela que –en mi opinión– no necesita ninguna revisión.

–¿Entonces nunca revisa?

–Hago revisiones, como ya dije, en cada página, no en cada capítulo ni en el libro terminado. Reescribir todo un libro me aburriría.

–Después de que los médicos le diagnosticaron un tumor cerebral, tras el colapso que sufrió en un aula en Brunei, ¿por qué usted eligió escribir durante ese "año terminal" en vez de, digamos, viajar? ¿Estaba confinado, en un estado de semiinvalidez?

–No era en absoluto un inválido. Estaba en buenas condiciones y muy activo (eso me hizo dudar de la precisión del diagnóstico). Pero para viajar por el mundo hace falta dinero, y yo no lo tenía. Sólo en la ficción los hombres tienen alguna reserva para el "año terminal". El hecho es que mi esposa y yo necesitábamos comer y demás, y el único trabajo que yo podía hacer (¿quién me hubiera empleado?) era escribir. Escribí mucho porque me pagaban poco. No tenía un gran deseo de dejar tras de mí un nombre literario.

–¿Su estilo sufrió algún cambio durante ese año, posiblemente como resultado de sentirse sentenciado?

–No lo creo. Ya tenía edad suficiente como para haber establecido algún tipo de estilo narrativo, pero el verdadero esfuerzo para trabajar sobre el estilo, por supuesto, vino más tarde. Las novelas escritas durante el llamado año cuasi terminal –año seudoterminal– no fueron escritas, sabe, con excesiva velocidad; sólo se trataba de trabajar duro todos los días –y *todo* el día–, incluso a la noche. Escribí esas obras con mucho cuidado, y lo que la gente busca en lo que parece una cantidad excesiva de producción es evidencias de descuido. Tal vez haya algunas, pero no a causa de la velocidad o de la aparente velocidad sino por defectos en mipropia construcción. No creo que sea posible decir que una obra en particular ha sido obviamente escrita durante el año terminal.

–Los compositores trafican intensamente con las transiciones. ¿Este caso particular de composición literaria por analogía musical no es un ejemplo de "artificio formal" que puede entender mejor un lector que es al menos un músico aficionado?

–Creo que la música enseña recursos formales útiles a los que practican otras artes, pero el lector no tiene por qué conocer su procedencia. Le doy un ejemplo. Un compositor modula de una clave a otra por medio del uso de un acorde "equívoco", la sexta aumentada ("equívoco" porque es también una séptima dominante). En una novela, uno puede pasar de una escena a otra usando una frase o una afirmación común a ambas... es algo bastante común. Si la frase o la afirmación significa cosas diferentes en diferentes contextos, tanto más musical.

–Uno advierte que la forma de *Una visión desde las almenas* es similar a la del *passacaglia* de Ennis; pero, en general, ¿puede establecerse siquiera la más tenue analogía entre la literatura y la música?

–Estoy de acuerdo en que las analogías músico-literarias pueden ser bastante tenues, pero en el más amplio sentido formal posible –forma sonata, ópera y demás– apenas si hemos empezado a explorar las posibilidades. La novela sobre Napoleón que estoy escribiendo imita formalmente a la *Heroica*: irritable, rápida, ágilmente transicional en el primer movimiento (hasta la coronación de Napoleón); lenta, muy tranquila, con un pulso constante que sugiere una marcha fúnebre en el segundo. No es pura fantasía: es un intento de unificar una masa de material histórico en el espacio comparativamente breve de unas 150 mil palabras. En cuanto a que el lector tenga que saber música..., en realidad no tiene demasiada importancia. En una novela escribí: "La orquesta se zambulló en un fuerte acorde de doce notas, todas ellas diferentes". Los músicos percibieron la discordancia, los que no eran músicos no, pero no hay nada que impida a estos últimos seguir leyendo. Yo no entiendo nada de términos de béisbol, pero sin embargo puedo disfrutar de *El Natural*, de Malamud. No juego al bridge, pero la partida de bridge de *Moonraker*, de Fleming, me resulta apasionante... Lo que importa son las emociones expresadas, no lo que hacen los jugadores con sus cartas.

–¿Espera escribir alguna otra novela del futuro, como *La naranja mecánica* o *The Wanting Seed*?

–No tengo planeada ninguna otra novela sobre el futuro, salvo una cosa bastante loca en la que Inglaterra se ha convertido en un lugar de exposición manejado por Estados Unidos.

–¿Inglaterra va a convertirse simplemente en una boutique turística de gran tamaño... o en el estado número cincuenta y uno?

–Yo solía pensar que Inglaterra podría convertirse simplemente en un lugar al que le gustaba ser visitado –como esa isla de *Mary Rose*, de J.M. Barrie–, pero ahora veo que tantas de las cosas dignas de verse –cosas viejas– están desapareciendo, de modo que Inglaterra puede convertirse en una enorme Los Angeles, llena de autopistas, dándose mucha importancia sin llegar a ninguna parte. Ahora, Inglaterra va hacia Europa, no –como alguna vez supuse y hasta esperé– hacia Estados Unidos, y creo que ahora tenemos los defectos de Europa sin sus virtudes. El sistema monetario decimal es una monstruosidad, y pronto habrá litros de cerveza como en *1984*, y nada de vino barato ni de tabaco caporal. Absorción, en cualquier caso, ya que Inglaterra tiene que absorber o ser absorbida. Napoleón ha triunfado.

–Usted mencionó que *La naranja mecánica* tiene un último capítulo en la edición inglesa que no aparece en las ediciones norteamericanas. ¿Eso le molesta?

–Sí, aborrezco tener dos versiones diferentes del mismo libro. La edición estadounidense tiene un capítulo de menos, por lo que el plan aritmológico se arruina. Además, la idea implícita de que la violencia juvenil es algo por lo que hay que pasar y luego superar falta en la edición norteamericana, y eso reduce el libro a una mera parábola, cuando intentaba ser una novela.

–¿Qué ocurre en ese capítulo número veintiuno?

–En el capítulo veintiuno, Alex crece y se da cuenta de que la ultraviolencia es un poco aburrida y de que ya es hora de que tenga una esposa y un malenky guguguin malchikiuick que le diga papapa. Se suponía que era una conclusión madura, pero en Estados Unidos a nadie le ha gustado la idea.

–¿Stanley Kubrick consideró alguna vez la posibilidad de filmar la versión de Heinemann?

–Kubrick descubrió la existencia de ese capítulo final cuando estaba en la mitad de la filmación, pero ya era demasiado tarde para pensar en alterar el concepto. De todos modos a él también, como norteamericano, le pareció demasiado blandengue ese final. Ahora ya no sé qué pensar. Después de todo, hace doce años que escribí esa cosa.

–Usted solía tocar en una banda de jazz. ¿Hay alguna esperanza de que el interés de los jóvenes por el rock los lleve al jazz... o incluso a la música clásica?

–Todavía toco jazz, especialmente en un órgano eléctrico de cuatro octavas, y prefiero tocar a escucharlo. Me gustaría escribir una novela sobre un pianista de jazz o, mejor, sobre un pianista de taberna... algo que alguna vez fui, como mi padre antes que yo. No creo que el rock conduzca a un gusto por el jazz. Los gustos de los chicos son deprimentemente estáticos. Ellos quieren *palabras*, y el jazz se las arregla perfectamente sin palabras.

–En dos de sus novelas, los artífices de las palabras, Shakespeare y Enderby, son inspirados por la Musa. Pero usted también ha dicho que prefiere considerar sus libros como "obras de artesanía para la venta".

–La Musa de *Nada como el sol* no era una musa verdadera... sino tan sólo la sífilis. La muchacha de *Enderby* es en realidad el sexo, que, como la sífilis, tiene algo que ver con el proceso creativo. Quiero decir, no se puede ser un genio y ser sexualmente impotente. Todavía creo que la inspiración procede del acto de hacer un artefacto, una obra de arte.

–¿Las obras de arte son producto de una libido fuerte?

–Sí, creo que el arte es la libido sublimada. No se puede ser un sacerdote eunuco ni se puede ser un artista eunuco. Me interesé por la sífilis cuando trabajé por un tiempo en un hospital mental lleno de casos de GPI (**1**). Descubrí que existía una correlación entre la espiroqueta y el talento loco. La tuberculosis también produce un impulso lírico. Keats tenía ambas cosas.

–¿Su interés por el *Doctor Fausto* de Mann influyó sobre el uso de la sífilis y de otras enfermedades en su propia obra?

–He sido muy influido por la tesis del *Doctor Fausto* de Mann, pero no me gustaría tener sífilis para ser Wagner o Shakespeare o Enrique VIII. Hay precios demasiado altos para pagarlos. Oh, seguramente quiere ejemplos del talento de aquellos GPI. Había un hombre que se había convertido en una suerte de Scriabin, otro que podía decirle el día de la semana de cualquier fecha de la historia, otro que escribía poemas como Christopher Smart. Muchos pacientes eran oradores o mentirosos grandiosos. Era como estar encerrado dentro de una historia del arte europeo. También en la política.

–Usted ha sido llamado "el Nabokov inglés", probablemente debido a la tendencia cosmopolita y al ingenio verbal de su escritura.

–Ninguna influencia. El es ruso, yo soy inglés. Nos encontramos a mitad de camino en ciertos rasgos temperamentales. El es muy artificial, sin embargo.

–¿En qué sentido?

–Nabokov es un dandy natural a gran escala internacional. Yo todavía soy un muchacho provinciano temeroso de llevar ropa demasiado elegante. Toda escritura es artificial, y los artefactos de Nabokov sólo son elaborados en la parte del *récit*. Sus diálogos son siempre naturales y excelentes (cuando él así lo quiere). Donde Nabokov se equivoca, me parece, es a veces, cuando *suena* anticuado... una cuestión de ritmo, como si Huysmans fuera para él un profundo escritor moderno en cuya tradición valiera la pena trabajar. A veces, John Updike suena anticuado de la misma manera... imágenes y un vocabulario glorioso, pero falta de fuerza en el ritmo.

–¿Nabokov ocupa un lugar en la cima, junto a Joyce?

–Su nombre no quedará en la historia como uno de los grandes. No es digno de atarle ni los cordones de los zapatos a Joyce.

–¿Ultimamente han aparecido algunos nuevos escritores que a usted le parezcan destinados a la grandeza?

–No se me ocurre nadie en Inglaterra. El problema de los escritores norteamericanos es que mueren antes de alcanzar la grandeza... Nathanael West, Scott Fitzgerald, etcétera. Mailer se convertirá en un gran autobiógrafo. Ellison será grande sólo si escribe más. Demasiados *homines unius libri* como Heller.

–En el momento de planificar sus novelas, ¿alguna vez consideró la posibilidad de dividirlas, como lo hace Simenon, en "comerciales" y "no comerciales", o como Greene, en "novelas" y "entretenimientos"?

–Todas mis novelas pertenecen a la única categoría... intentan ser, diríamos, un entretenimiento serio, sin propósito moral, sin solemnidad. Quiero complacer.

–¿No está divorciando la moralidad de la estética? Esa opinión es sin duda coherente con lo que afirma en *Shakespeare,* donde combate la idea anglosajona de que un gran artista debe tener una gran sensibilidad moral.

–No divorcio la moral de la estética. Simplemente creo que la grandeza literaria de un hombre no es índice de su ética personal. Es cierto, no creo que la tarea de la literatura sea enseñarnos a comportarnos, pero creo que puede esclarecer todo el tema de la elección moral mostrándonos cuál es la naturaleza de los problemas de la vida. Su propósito es la verdad, que no es el bien.

–¿Y qué lugar ocupa en todo esto la neutralidad política? En sus novelas, los neutrales, como el señor Theodorescu de *Trémula intención*, suelen ser villanos.

–Si el arte debe ser neutral, siempre que pueda, la vida debe ser comprometida, siempre que pueda. No hay conexión entre la neutralidad política y religiosa y esa bendita neutralidad *lograda* de, por ejemplo, la música. El arte es, por así decirlo, la iglesia triunfante, pero el resto de la vida está en la iglesia militante. Creo que el bien y el mal existen, aunque no tienen nada que ver con el arte, y que el mal debe ser combatido. No hay inconsistencia en defender una estética tan diferente de una ética así.

–¿Usted se considera un expatriado o un exiliado inglés?

–Una ambigüedad verbal. Yo mismo me he exiliado voluntariamente, pero no para siempre. No obstante, no se me ocurre ninguna buena razón para volver a Inglaterra, salvo de vacaciones. Pero uno, como dijo Simone Weil, es fiel a la cocina con la que creció, y probablemente eso sea el patriotismo.

–En *La novela hoy*, usted dijo que la novela es la única forma literaria importante que nos queda. ¿Por qué cree que eso es cierto?

–Sí, la novela es la única *gran* forma literaria que nos queda. Tiene la capacidad de abarcar a todas las otras formas literarias menores, desde el teatro hasta el poema lírico. Los poetas lo están haciendo bastante bien, especialmente en Estados Unidos, pero no pueden lograr la destreza arquitectónica que antes respaldaba a la épica (de la que la novela es ahora un sustituto). El estallido preciso y breve –tanto en música como en poesía– no es suficiente. La novela tiene actualmente el monopolio de la *forma.*

–A pesar de esta limitada primacía de la novela, resulta perturbador que las ventas de novelas en general han disminuido, y que la atención del público se haya concentrado más en la no ficción. ¿No siente la tentación de volcarse más a la biografía, por ejemplo, en el futuro?

–Seguiré escribiendo novelas con la esperanza de lograr alguna pequeña recompensa. La biografía es un trabajo muy duro, no hay lugar para la invención. Pero si ahora fuera joven, ni siquiera soñaría con convertirme en novelista profesional. Pero algún día, tal vez pronto, todos volverán a darse cuenta de que leer acerca de personajes imaginarios y de sus aventuras es el mayor placer del mundo. O el segundo.

–¿Cuál es el primero?

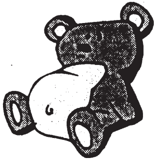
–Eso depende del gusto de cada uno.

1 *GPI: sigla de* General Paralysis of the Insane*, demencia paralizante habitualmente provocada por la sífilis. (N. de la T.)*

VERANO12 juegos

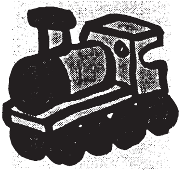
ENIGMA

Cinco parejas de hermanos gemelos deben compartir su juguete favorito. Deduzca a partir de las pistas los nombres de cada pareja de hermanos, qué juguete deben compartir y cuál es la edad de cada uno.



1. En todos los casos ambos hermanos son del mismo sexo.
2. Helena es mayor que Diana, pero menor que Jorge.
3. El juguete de Pedro es el peluche.
4. Ni el automóvil ni la pelota pertenecen a una pareja de niñas.
5. Oscar es mayor que Marcelo, pero menor que Pedro.
6. El automóvil pertenece a hermanos que tienen 2 años de edad.
7. No hay dos hermanos con la misma inicial.
8. Jorge no tiene 6 años.
9. Carolina no tiene 3 años.
10. Los de 3 años no tienen tren.

		Hermana/o					Edad					Juguete				
		Carolina	Inés	Marcelo	Oscar	Pedro	2	3	4	5	6	Automóvil	Pelota	Peluche	Tren	Trompo
Niña/o	Diana															
	Helena															
	Jorge															
	Manuel															
	Omar															
Juguete	Automóvil															
	Pelota															
	Peluche															
	Tren															
	Trompo															
Edad	2															
	3															
	4															
	5															
	6															



Niña/o	Hermana/o	Edad	Juguete

CRUCI-CLIP

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1											
2		■				■				■	
3						■					
4				■				■			
5					■		■				
6	■		■						■		■
7					■		■				
8				■				■			
9						■					
10		■				■				■	
11											

HORIZONTALES

1. Mamífero paquidermo de piel acorazada
2. Río de Lombardía./ Desinencia de las proteínas.
3. Salmón macho./ Constitución u orden firme de una cosa.
4. Cerveza ligera inglesa./ Tablas de la huerta./ Desluce, manosea.
5. Acierto./ Atreverse.
6. Cortas la sandía para probarla.
7. Fruto del limero./ Hembra del oso (pl.).
8. Población de Chad./ Alimento primordial./ Mango.
9. Boba, lela./ Yerren.
10. Río de Suiza./ En electricidad, unidad de potencia reactiva.
11. Instrumento de viento usado en bandas militares.

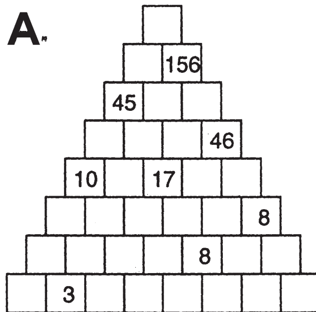
VERTICALES

1. Capital de Marruecos./ Bote de hoja de lata (pl.).
2. No lícito.
3. Salen del vientre materno./ Socavar, consumir.
4. Composición lírica./ Ave palmípeda doméstica./ Pandero árabe.
5. Apabullé./ Río de Brasil.
6. Especie, calidad.
7. Ceremonia./ Cayó nieve.
8. Uno, en inglés./ Plantígrado./ Siglas de la Fuerza aérea inglesa.
9. Canciones de cuna./ Sustancia calcárea que se forma en los dientes.
10. Hiciese ojales en una prenda.
11. Vagabundear./ (Amer.) Mazamorra grosera hecha de maíz o trigo.

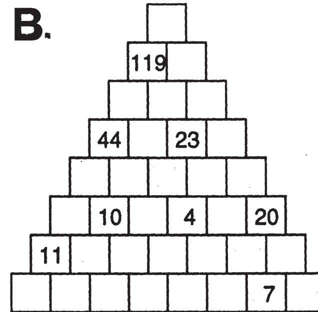
PIRAMIDES

Complete las pirámides colocando un número de una o más cifras en cada casilla, de modo tal que cada casilla contenga la suma de los dos números de las casillas inferiores. Como ayuda, van algunos ya indicados.

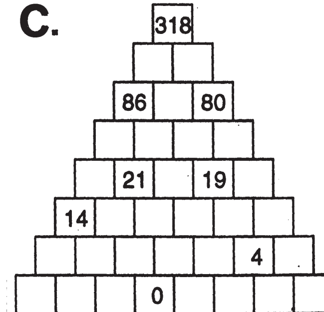
A.



B.



C.





SOLUCIONES

ENIGMA

Niña/o	Hermana/o	Edad	Juguete
Diana	Inés	3	trompo
Helena	Carolina	4	tren
Jorge	Oscar	5	pelota
Manuel	Pedro	6	peluche
Omar	Marcelo	2	automóvil

CRUCI-CLIP

R	I	N	O	C	E	R	O	N	T	E
A	■	A	D	A	■	I	N	A	■	R
B	I	C	A	L	■	T	E	N	O	R
A	L	E	■	E	R	O	■	A	J	A
T	I	N	O	■	A	■	O	S	A	R
■	C	■	C	A	L	A	S	■	L	■
L	I	M	A	■	E	■	O	S	A	S
A	T	I	■	P	A	N	■	A	S	A
T	O	N	T	A	■	E	R	R	E	N
A	■	A	A	R	■	V	A	R	■	C
S	A	R	R	U	S	O	F	O	N	O

PIRAMIDES

